ACOTECA
DE LOS
GENIOS

45

Murillo

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

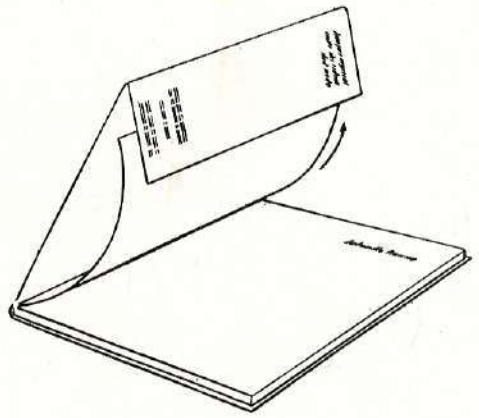
BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: *Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A.* Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

ADVERTENCIA

Las tapas van sueltas, a manera de cubierta superpuesta, para facilitar la encuadernación de las páginas interiores o su utilización como lámina aislada de un cuadro o colección individual.

El que desee coleccionar la revista completa sólo deberá colocar la primera y última página debajo de la solapa de las tapas.



Don. 5-00. cuc.

Murillo

Monografía por RAFAEL CAUSA

Traducción por JESÚS LÓPEZ PACHECO

El juicio del siglo XX, por ERNESTO B. RODRÍGUEZ

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

NO CIRCULANTE

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

RAFAEL CAUSA

Murillo

1

Bartolomé Esteban Murillo nació en Sevilla, de padres pobres, el 1º de enero de 1618, y, siendo aún adolescente, se consagró a la pintura en el estudio de Juan del Castillo, donde permaneció poco menos de un decenio, hasta 1639. Su obra inicial, probablemente destinada a los comerciantes de las ferias o al mercado de escasas pretensiones de la América española, es todavía desconocida, y las producciones primeras que hasta ahora se le han reconocido revelan cualidades modestas. Sin embargo, en 1646 se produjo, imprevista y brillantemente, la manifestación de su genio con las telas del Claustro Pequeño de los Franciscanos de Sevilla, que inmediatamente le dieron notoriedad y prestigio, aun en el altísimo nivel alcanzado por la pintura española de aquellos años. Así se inició su espléndida carrera, que se desarrolló casi por completo en su ciudad natal, sin interrupciones ni desmayos.

De su presunto viaje de estudios a Madrid, atestiguado por Palomino, aún no ha sido determinada la fecha —quizá pudo realizarse antes de 1645, o en el bienio 1648-50, cuando su presencia en Sevilla no está documentada— y, por lo demás, la misma referencia está lejos de ser segura, mientras que no falta alguna que otra fuente antigua que nos da vagas noticias de un viaje del pintor a Italia. En 1660 Murillo fundó la Academia de Sevilla, siendo su primer director, junto con Herrera el Joven; pero que él fue el animador de dicha institución lo prueba el hecho de que, a su muerte, aquélla desapareció también. Murillo trabajó casi exclusivamente para las iglesias y conventos de Sevilla, realizando a menudo importantes ciclos unitarios (para los Franciscanos, la Merced Calzada, la Catedral, Santa María la Blanca, los Capuchinos, el Hospital de la Caridad y los Agustinos), que hoy, sin embargo, ya no se pueden ver en los lugares originarios, salvo alguna excepción, por haberse separado sus piezas, en los siglos XVIII y XIX, desperdigándose en colecciones públicas y privadas de Europa y América. Consta que abandonó su ciudad sólo una vez, siendo ya viejo, después de 1680, para trasladarse por un año, aproximadamente, a Cádiz (donde pintó los frescos de la Iglesia de los Capuchinos). Murió el 3 de agosto de 1682. En su vasta producción de carácter religioso Murillo expresa, aunque con acentos dulzones y a veces convencionales, un íntimo y sincero misticismo (es significativo notar que tres de sus hijos se consagraron a la vida eclesiástica); fue también retratista de feliz captación introspectiva, e indagador de la vida popular, a través de características escenas costumbristas, tal vez superficiales, pero tratadas con una modernidad de acentos que parece anunciar algunos de los mejores logros del siglo XVIII. Su éxito entre sus contemporáneos fue inmenso, y prácticamente fijó rumbos a la pintura española, de modo que tuvo incontables discípulos e imitadores, y no sólo los que lo fueron directamente (Tobar, Llorente, Antolínez y Sarabia, Meneses Osorio, Gutiérrez, Gómez, Núñez de Villavicencio), sino también los que lo siguieron en el siglo XVIII e incluso en el XIX.

Humanizó profundamente la religiosidad exaltada de la Contrarreforma

Una España diferente, al menos para la pintura, era la de Sevilla, que contraponía al esplendor de la capital, el poder de las órdenes religiosas y la riqueza de su comercio. De Sevilla había partido Velázquez para afrontar los nuevos fastos pictóricos del Reino, y en Sevilla había realizado sus más extáticos raptos Francisco de Zurbarán, precisamente en las mismas iglesias en que Murillo, poco después, divulgaría pacatas imágenes de una fe sin dramas y sin inquietudes. Pero Murillo llegaba tarde, y era hombre nuevo respecto a la clase de Velázquez y de Zurbarán, partícipe de una generación que, bajo el signo del estilo barroco, se revelaba dispuesta a renegar de sus altísimos precedentes, y a discutir, en nombre de otras poéticas, la supremacía de los maestros de la primera etapa heroica, protagonistas y acompañantes, innovadores y seguidores, cualquiera que fuese el grado de su modernidad, como lo eran Velázquez y Zurbarán, y también Ribera, Ribalta, de las Roelas y Herrera el Viejo.

La gran crisis que, de pronto, había provocado la aparición de los anacrónicos cuadros de Morales, o la del Greco, Navarrete y Sánchez Coello, o la oleada creciente que el Caravaggio había levantado a principios del siglo XVII en la península ibérica, parecen ya aplacarse, tras haber experimentado las más diversas y originales salidas: la exaltación de una monarquía que ostenta firmemente los emblemas del poder terrenal, o la ceñuda severidad de un misticismo que ha alcanzado los sublimes vértices de la ascética, pero, también, la sombría y torturada revelación de la miseria y de la caducidad terrenas, expresadas con notas de violencia abiertamente anticlásicas, que parecen hacer revivir lejanas emociones góticas. Una época pictórica muy floreciente, respecto de la cual Murillo nace tarde. Por lo demás, también de Italia llegan voces disonantes, que revelan claramente cómo ya el naturalismo de Caravaggio puede considerarse doblegado ante otras exigencias, de las que la acepción propiamente barroca va haciendo justicia, imponiéndose como la esencia de una más actual cultura pictórica. Y Murillo afronta su aventura en los términos de una inmediata correspondencia, plenamente consciente de que se hace intérprete de una posición íntimamente subversiva en España, y que parte, precisamente, del desconocimiento de lo heroico, de lo sublime, de lo absoluto.

Es natural que esta inédita experiencia se realice en

2

Sevilla, donde, junto a precedentes de transición entre lo viejo y lo nuevo, como los de Juan de las Roelas, o junto a las obras de transfigurada densidad estilística, poco menos que hermetizantes, de Zurbarán, no faltan ejemplos extranjeros de muy reciente adquisición, que, curiosamente, contrastan con tanta severidad, y que desconciertan, por su directa referencia a un mundo más fácil de imágenes y de sentimientos. Obras de artistas que no derivan de Velázquez o de Zurbarán, y que nada tienen en común con Ticiano, con Correggio, con Rafael o con Barocci, aun cuando es curioso que conserven un específico eco de ellos, una implícita resonancia interior, un aire de tradición asimilada y lejana, más fácil de interpretar que acudiendo, en Madrid, a los dificilísimos originales de las colecciones reales: estamos refiriéndonos al hecho de que las casas de Sevilla acogen en estos años, sin reservas, y en amplia medida, la nueva producción italiana, de Nápoles principalmente, pero también de Roma y Génova; y las novedades que vienen a competir con los viejos primados de Horacio Gentileschi o de Borgianni, de Valentín o de Ribera llevan nombres más modestos, de resonancia limitada, si bien revelan, a primera vista, una suasoria modernidad de acentos: Stanzione, Vaccaro, Cavallino, Monrealese, Falcone, Assereto o Juan Andrés de Ferrari. Es lo suficiente para que Murillo pueda proceder a contracorriente, liberándose del yugo de la gran pintura local, aun sin salir de los confines de Andalucía.

Porque el problema se plantea, precisamente, en estos

3

términos: la hazaña absolutamente antitradicional de Murillo no se puede explicar, con seguridad, invocando, una vez más, a los grandes padres del Renacimiento italiano, ya con una antigüedad de cien años para cuya asimilación, además, hubieran sido necesarias visitas de estudio a las colecciones de la Corte. Que Murillo realizara algún viaje a Madrid es, sin duda, verosímil; pero no sabemos hasta qué punto semejante dato puede ser importante, a juzgar por la realidad de los hechos: para un pintor que salía del modesto estudio de Juan del Castillo (y cuya primera obra conocida, que está en la actualidad en el Museo Fitzwilliam de Cambridge, es bien poca cosa), una estancia de dos años en Madrid, bajo la altísima protección de Velázquez, habría sido un acontecimiento de tal alcance que hubiera dejado señales mucho más evidentes, de modo que difícilmente habríamos podido distinguir, en la fase inicial, al joven sevillano de un Martínez del Mazo, de un Agüero, de un Juan de Pareja o de un Antonio Puga, es decir, de tantos y tantos pintores que gravitaban fielmente en la órbita del famoso maestro. Y, sin embargo, cuando, desconocido y pobre, Murillo afronta —aceptando una compensación completamente irrisoria, impensable para un pintor de algún éxito en la capital, aunque sólo hubiera sido por la protección de Velázquez—, la serie de las once telas para el Claustro Chico del Convento de San Francisco de Sevilla, es ya un pintor hecho y maduro, uno de los más singulares y modernos pintores de toda Europa, sin retraso provinciano alguno. Además revela, con esa capacidad suya para manejar hábilmente resultados diversos por origen y por carácter, que ha digerido el estilo del precedente más inmediato, que es Zurbarán, y que se sirve de los mismos hallazgos de Velázquez, pero con una bella actitud de independencia y con un aire poco menos que crítico.

¿Las colecciones de Madrid? Sin duda, debió de visitarlas, con el alma vibrante y la inteligencia atenta a todo lo que podía aprender; pero lo que resulta incontrovertible es su hermosa familiaridad con la más moderna producción napolitana y genovesa. Y queda siempre la sospecha de un viaje de estudios a Italia, un viaje que Palomino niega explícitamente y que, por regla general, excluyen los especialistas en pintura ibérica, aunque es mencionado por Sandrart con expeditiva sequedad, si bien en fecha muy antigua. Y seguirá siendo una sospecha, al menos hasta que la crítica estudie con más atención el problema de Murillo, liberándolo, de una vez para siempre, de las inútiles generalizaciones del XIX, que hablan de él como de un "Rafael español", con las acostumbradas referencias líricas a Correggio y a Ticiano, sin perjuicio de degradarlo luego al rango de pintor de segunda fila, juicio precipitado e injusto que se basa en su insistencia sobre una determinada temática, transformada en oratoria pietista y convencional. El hecho es que sus comienzos están en las telas del Claustro Chico, en San Francisco de Sevilla. Comienzos increíbles, muy felices; poco o nada hay allí en común

con los precedentes más significativos de la pintura sevillana —las grandes telas de Zurbarán, en la Iglesia de San Pablo, en la de los Jesuitas, en el Alcázar o en los Capuchinos—; por el contrario, en abierta antítesis, hay una búsqueda absolutamente independiente, que apunta a reducir el sentido mítico de las grandes representaciones religiosas, liberándolas de todo acento metafísico-doctrinal y del habitual aparato de desgarradores martirios, de lacerantes languideces, de sorprendentes abandonos místicos, para trasladarlas a una común medida humana, casi crónica sumaria y apacible de acontecimientos sencillos, sobre los que no puede surgir ni la sombra de la duda, y que, en virtud de su misma familiaridad, se cargan de una general e inequívoca evidencia. Y si esta posición mental, respecto a las rigurosas meditaciones de Zurbarán, es poco menos que irrespetuosa, también respecto a la firmeza naturalista, de visión ejemplar, del primer Velázquez, resulta no menos inesperada e innovadora. Ciertamente, la apertura corresponderá siempre a Velázquez, pues Murillo academiza inmediatamente la nueva vía naturalista en fórmulas preparadas, en las que prevalece el decoro de la invención como expediente retórico sobre toda efectiva captación del natural. Pero de aquí a la acusación, que tanta crítica vieja y nueva repite genéricamente, de un Murillo amanerado, dulzón y pesado, asemejándolo (¡con qué confusión de ideas!) a otros artistas contemporáneos absolutamente distintos, como un Reni o un Dolci, hay un abismo. Murillo se muestra partidario de una cómoda religiosidad, fijada en términos de narración familiar, y ajena, por ello, tanto a las abstracciones formales como a las conceptuales: se trata, una vez más, de la pintura como *biblia pauperum*, pero realizada con gran refinamiento de recursos, a un tiempo accesible y agradable, pero también culta y compleja; y es este presupuesto el que unifica y reconcilia la gran variedad de influencias en que se basa la pintura de Murillo, las que, sin embargo, se mantienen independientes, sin transformarse jamás (sólo más adelante adquirirá un particular relieve la relación con Van Dyck) en componentes básicos. Tensiones frecuentes y multiformes, que vienen a insertarse en la tranquila textura de un lenguaje de origen provinciano, influido por los ejemplos de Alonso Cano y de Ribalta, además de, naturalmente, los del viejo Juan de las Roelas y de Ribera.

Pero es precisamente esta interpretación profana y cotidiana de los temas religiosos la que nos introduce directamente en la famosa producción de escenas costumbristas de Murillo: aquellas que representan a niños y niñas en actitudes de la vida diaria, y que nos muestran una galería de chicos que comen melón, se espulgan, juegan a los dados, o sonríen ofreciendo flores; producción que representa el aspecto mayor y, sin duda, el más universalmente apreciado de la personalidad de Murillo. Y, sin embargo, en esta fase, el giro de las preferencias desborda la órbita puramente ibérica, e implica, con una evidencia ma-

4

1 - San José y el Niño Jesús - París, Museo del Louvre - Foto Alinari.

2 - Extasis de Santa Teresa - París, Museo del Louvre - Foto Alinari.

3 - San Antonio de Padua - París, Museo del Louvre - Foto Alinari.

4 - La Virgen del Rosario - París, Museo del Louvre.

yor, el conocimiento de las fuentes italianas y, en particular, de la última escuela napolitana, influida por el Caravaggio: Stanzione, Guarino y, todavía más, por Aniello Falcone y su "caravaggismo de tono menor". Piénsese, específicamente, en *La Sagrada Familia del Pajarito*, conservada en el Museo del Prado, del período 1645-50. La epopeya picaresca de la pintura costumbrista de Murillo sirve para aclarar, también, las razones y las intenciones del pintor, así como su propia poética, en la elaboración de las grandes telas eclesiásticas. En ellas, la expresión de una nueva religiosidad burguesa, antiheroica y milagrega, que se correspondía, en todo, con las exigencias de la Contrarreforma tardía (paralela a las últimas tendencias de la pintura propiamente barroca de la Europa central) predomina, imponiendo una nueva convención temática; en ésta, con procedimiento absolutamente análogo, los mismos presupuestos de adaptación entre realidad y evasión valorizan el carácter decorativo y epidérmico de las obras, de modo que, en la descripción de un mundo de plebe lacerada y hambrienta, el interés se centre en la belleza física y la tipicidad de los modelos, en la gracia y la placidez del asunto. Los "pequeños Bacos" del Caravaggio, anteriores en cincuenta años, si no estaban enfermos de terciana o de malaria tenían un aspecto protervo y ambiguo que producía malestar; así, también en las fregonas o en los maleantes de Velázquez, en su período sevillano, cada detalle sugería consideraciones morales y sociales que configuraban un cerrado cuadro de ambiente

y de costumbres; en la obra de los bambochistas, en fin, que también desarrollan este mismo gusto en experiencias entre documentales y folklóricas (pensamos, sobre todo, en los correspondientes más directos de Murillo: Sweerts y, posteriormente, Monsù Bernardo), la verdad natural aparece todavía sondeada con empeño total, así en el plano de la forma como en el del contenido. Mas, para Murillo, toda voluntad de indagación y de denuncia cede ante una ligera vena espectacular, revelando de lleno el sustancial desinterés por cualquier problema humano relacionado con la representación; y será la sonrisa de un niño, la franca naturalidad de un ademán, o la humorística notación de un guiño lo que traslade la obra a un plano más concreto de inmediatez, redimiendo así también la uniformidad y la trivialidad de la ambientación, reducida a unos pocos elementos de repertorio. Pero, ¿por qué habríamos de pedir a Murillo lo que es ajeno a su sensibilidad de narrador plácido y de salón, siempre en el término medio del buen sentido burgués cuando afronta los grandes temas de la fe, o cuando, por el contrario, hace pintura genéricamente inspirada en temas de carácter popular? Otras son las razones de interés de su obra, porque, apenas distingamos en esta misma serie "profana" las telas más juveniles (por ejemplo, *La vendedora de naranjas*, de Leningrado, de trazo todavía duro e incisivo, o *La gallega de la moneda*, del Museo del Prado) de las obras de la plena madurez (sean éstas las excepcionales telas de Dulwich, o la no menos sugestiva de *Las gallegas en la ventana*, de la colección Wiedner, de Filadelfia), nos daremos cuenta de que, a través del proceso de desarrollo de esta pintura, se van abriendo nuevos horizontes no sólo por lo que se refiere a España y al siglo XVII, sino para el arte europeo, y de que, en suma, a través de estas aperturas, se pueden entrever los logros futuros, ya ni siquiera muy lejanos, de un Watteau o un Fragonard, o incluso de un Greuze, y sólo con que se cambie el pigmento del juicio social y de la reprobación moral, de Goya. Aquí está el inequívoco significado histórico de la pintura de Murillo.

Esta actitud suya se revelará, con no menos claridad, en sus retratos, que representan gran parte de su producción y son personalísimos y nuevos, absolutamente libres de ese aire de superioridad individual, de arquetipos humanos, que tan sutilmente caracteriza los personajes de Velázquez, sean nobles o soberanos, enanos o bufones. Pero sobre los retratos de Murillo resulta claro que actuó en profundidad la amplia difusión de la obra de Van Dyck. Murillo, al que hemos visto en su primera fase y, por consiguiente, hasta 1650, más o menos imbuido de influencias italianizantes o de condicionamiento local, se nos va revelando poco a poco cada vez más sensibilizado a la infiltración en España de la pintura flamenca, y no tanto de la de Rubens como, sobre todo, de la de Van Dyck. En el estado actual de los estudios, es difícil captar el punto de partida de este proceso de asimilación, pero resulta manifiesto que fue bastante precoz y progresivo, en una dependencia cada vez más estrecha que implica evidentes notas de contaminación. Las famosas composiciones de *La Inmaculada transportada al Cielo*, o de *La Virgen con el Niño en brazos*, que en la iconografía del siglo XVII debieron parecer logros personalísimos de Murillo, no representan otra cosa que la simplificación, en una actitud sentimental más familiar, de los modelos del pintor flamenco. E incluso obras alejadas en el tiempo, a lo largo de toda la actividad madura de Murillo, como *La Visión de San Antonio*, de la Catedral de Sevilla, que es de 1656, *El milagro de la Porciúncula*, que se encuentra en Colonia (1674-76), o el cuadro de época muy tardía, llamado *Los místicos desposorios de Santa Catalina*, de 1682, demuestran la continuidad de esta corriente artística, que no sólo actúa sobre la temática del pintor sevillano, sino que, del pictoricismo academizante de sus primeras obras, lo hace pasar a un cromatismo difuso y leve, sensible a las más íntimas exigencias expresivas, y ya de inspiración barroca.

La tradición que reconoce a Pedro de Moya el mérito de haber importado y difundido en España —con función determinante para el arte de Murillo— el conocimiento de la gran experiencia de Van Dyck, es preciso rechazarla, porque Pedro de Moya se trasladó a Inglaterra para estudiar con Van Dyck y, por tanto, se convirtió en el sostenedor del último estilo del artista, mientras que Murillo se relaciona todavía con el Van Dyck de Génova o de Sicilia, con el Van Dyck tirrénico y juvenil (y, en ocasiones, parece entreverse claramente una interpretación de Van Dyck, compendiada sobre los textos de Monrealese o de Cavallino), y, por consiguiente, la coyuntura hay que hacerla retroceder a un momento más antiguo. A lo sumo, Pedro de Moya, con su adhesión, tan sólo acentuó la propagación del conocimiento del pintor flamenco, provocando un mayor interés por los ejemplares juveniles de éste, que debían haber llegado incluso muy tempranamente a la península ibérica. El encuentro con este aspecto del arte septentrional europeo es, pues, de notable valor para la determinación de la personalidad de Murillo, pero viene a superponerse a una visión que ya estaba realizada por completo, y en la que había cristalizado la última iconografía oficial de la Contrarreforma, válida hasta nuestros días.

Si de estas circunstancias surge el juicio limitativo que pesa sobre tan buena parte de la pintura de Murillo (porque, inevitablemente, la exigencia práctica dejó sentir su peso, y de la misma fortuna de la fórmula nació la repetición y el desgaste, también en ello está la razón de todo el reconocimiento que se le debe al pintor de las Inmaculadas, quien a través de un empeñoso trabajo de búsqueda cultural había ofrecido a la Iglesia, y no sólo a las iglesias de Sevilla, las imágenes más modernas y actuales de la fe, y las que mejor respondían, con plena sinceridad de acentos, a las nuevas exigencias del mundo católico.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

PINACOTECA DE MURILLO

Índice de las ilustraciones

I - La Sagrada Familia del pajarito (1645-50; 1,44 x 1,88 m) - Madrid, Museo del Prado - *Serena y sin problemas, la religiosidad de Murillo prefiere los misterios "gozosos" a los "dolorosos"; las bellas y dulces imágenes a las fuertes y turbadoras figuras dramáticas. Además, con frecuencia transforma el acontecimiento sagrado en una amable escena de la vida cotidiana.*

II - La cocina de los ángeles (1646; 1,80 x 4,50 m, detalle) - París, Museo del Louvre - *Pertenece al grupo de las once telas pintadas por Murillo para el Claustro Chico del convento de San Francisco, de Sevilla; es la primera e imprevista afirmación del talento del pintor español, y revela, en la inseguridad de la composición, las señales de una trayectoria artística apenas iniciada.*

III - La cocina de los ángeles (1646; 1,80 x 4,50 m, detalle) - París, Museo del Louvre - *La interpretación del tema de esta tela es incierta; no obstante, más que la visión de conjunto, dificultosa por la accidentada composición de la obra, cuentan los detalles que, como el que aquí se reproduce, llevan la impronta de un intenso y jugoso naturalismo, sin duda sugestivo.*

IV - La Virgen con el Niño (1650-60, aprox.; 1,55 x 1,05 m) - Florencia, Galería Pitti - *Las influencias italianas, evidentes en la estructura misma del grupo, tan cerrada y firme, están, en esta obra, acompañadas por sugestiones procedentes de la pintura flamenca (de Van Dyck, sobre todo), que se van haciendo más intensas en Murillo a partir del sexto decenio del s. XVII.*

V - La adoración de los pastores (1645-60, aprox.; 1,87 x 2,28 m, detalle) Madrid, Museo del Prado - *La aparente facilidad del arte de Murillo esconde siempre una refinada selección de recursos: la experiencia "provinciana" del pintor ha llegado a convertirse en una vasta trama de componentes culturales, que incluye el reexamen de la pintura italiana de la época.*

VI-VII - Joven mendigo (1645-55; 1,37 x 1,15 m) París, Museo del Louvre - *Otra escena de la vida cotidiana, captada del natural; pero el realismo del pintor español no conoce la intensidad dramática de un Caravaggio, sino que se relaciona con el estilo más amable de los últimos discípulos napolitanos del Caravaggio, desde Guarino hasta Máximo Stanzione y Aniello Falcone.*

VIII - Rebeca y Eliecer (1660-70 aprox.; 1,07 x 1,51 m) - Madrid, Museo del Prado - *En las obras de la madurez del pintor, como en la que aquí se reproduce, el dibujo se ha hecho más ágil y suelto, perdiendo ese carácter algo duro y rígido de sus cuadros juveniles; una paleta fluida y fértil, rebosante de luz, ha reemplazado a los viejos tonos ásperos y metálicos.*

IX - La subida al Calvario (1660-70; 1,25 x 1,46 m) - Cherburgo, Museo Thomas Henry - *Obra singular es ésta, e insólita en el conjunto de la producción de Murillo, no sólo por el tema (Murillo pintó pocas escenas de la Pasión), sino también por la ejecución, por la entonación tan apagada, tan uniforme, y por la intensidad dramática que asume la figura de la Virgen.*

X - Jesús y San Juan Bautista niños (1670, aprox.; 1,04 x 1,24 m, detalle) - Madrid, Museo del Prado - *Esta es otra expresión de religiosidad idílica, antiheroica, casi doméstica y, en el plano formal, otro testimonio del estilo maduro del artista, con esa fluida y luminosa frescura de color y esa aérea levedad de trazo que culminan en él, en el octavo decenio del s. XVII.*

XI - Muchachos jugando a los dados (1,48 x 1,14 m) - Viena, Galería de la Academia - *Este tema de los niños que juegan a los dados ha sido repetido por el pintor sevillano más de una vez, y con pocas variaciones; una réplica muy semejante a ésta, con el añadido de un tercer niño que hace de espectador al fondo del cuadro, se conserva en la Pinacoteca de Munich.*

XII - La pequeña frutera (1,48 x 1,13 m) - Munich, Pinacoteca Antigua - *El magnífico fragmento de naturaleza muerta de la derecha, con sus bellos empastes, y las transparencias luminosas del fondo, vago y esfumado, sitúan esta obra hacia el final de la actividad de Murillo; son piezas que ya presagian la delicadeza y la gracia de muchas pinturas dieciochescas.*

XIII - La curación del paralítico (1673-74; 2,37 x 2,61 m, detalle) - Londres, Galería Nacional - *El rostro del paralítico conserva toda la intensa marca de los sufrimientos pasados, abriéndose, al mismo tiempo, a la imprevista esperanza del próximo milagro; consumada maestría del pintor está aquí puesta al servicio exclusivo de la captación psicológica del personaje.*

XIV-XV - Las dos Trinidades (2,93 x 3,07 m) - Londres, Galería Nacional - *La Sagrada Familia, sobre la tierra, y la Trinidad, en el cielo: una correspondencia que exalta la grandeza de la divinidad, y muestra, a la vez, concretas y visibles, sus relaciones con el mundo terrestre. También la iconografía es, en Murillo, expresión de una particular noción del sentimiento religioso*

XVI - Muchacho asomado al balcón (52 x 30 cm) - Londres, Galería Nacional - *La eliminación del fondo, con los consabidos motivos del "pintoresquismo" costumbrista, hace concentrar toda la atención del pintor en el rostro del niño; un rostro lleno de vida, alejado de las figuras un poco fáciles de tantos golfillos murillescos, vendedores de fruta o jugadores de dados.*

XVII - Muchachos comiendo uvas y melón (1645-55; 1,55 x 1,48 m, detalle, en la cubierta) - Munich, Pinacoteca Antigua - *Tampoco hay drama alguno en estas figuras de niños andrajosos, captados al borde de una calle, mientras juegan o comen; incluso en la miseria, Murillo evita lo desagradable, y subraya más bien la belleza de un rostro o la frescura de un ademán.*

000 4602

Arte 759.6 Mur-e

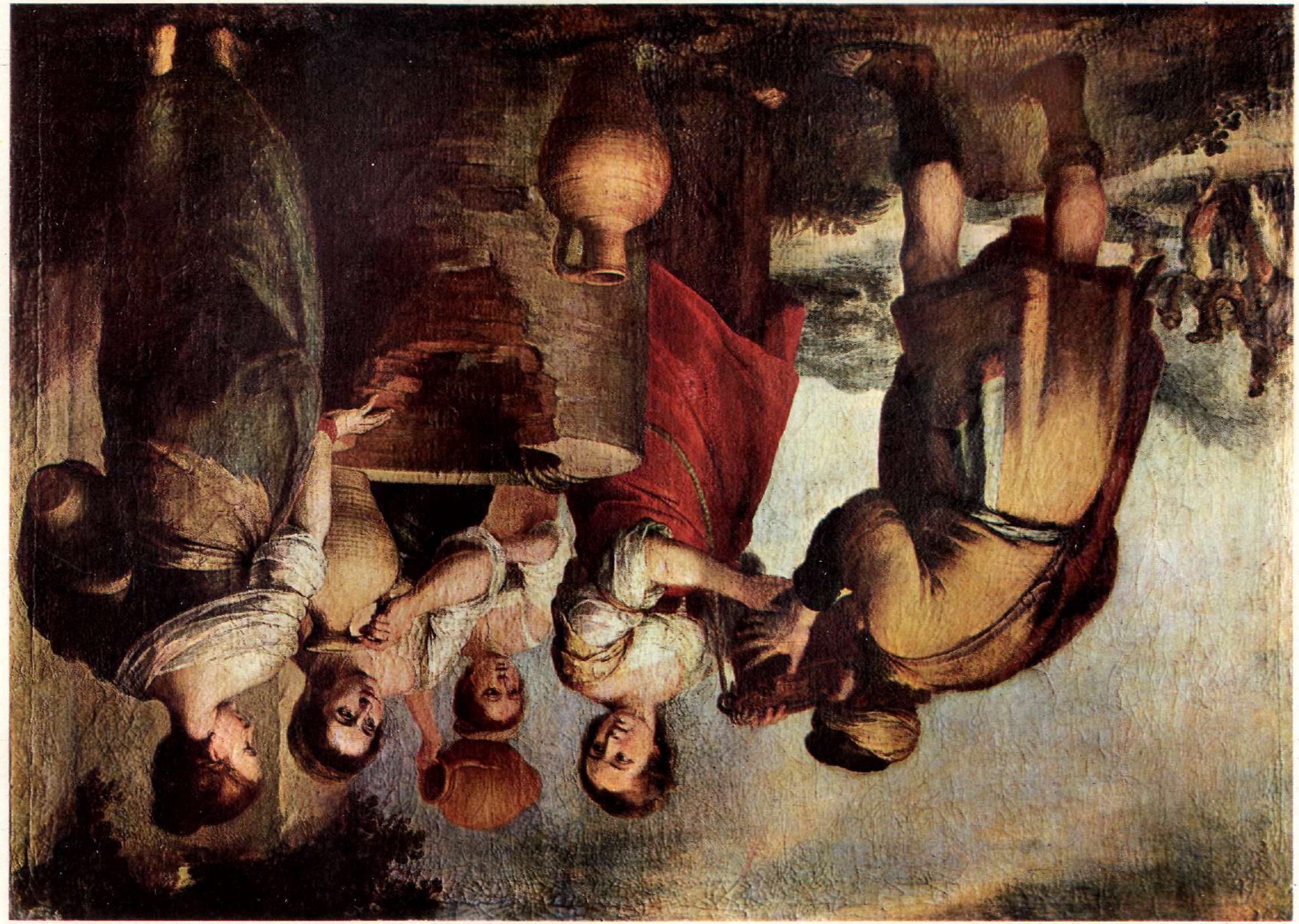
NO CIRCULANTE

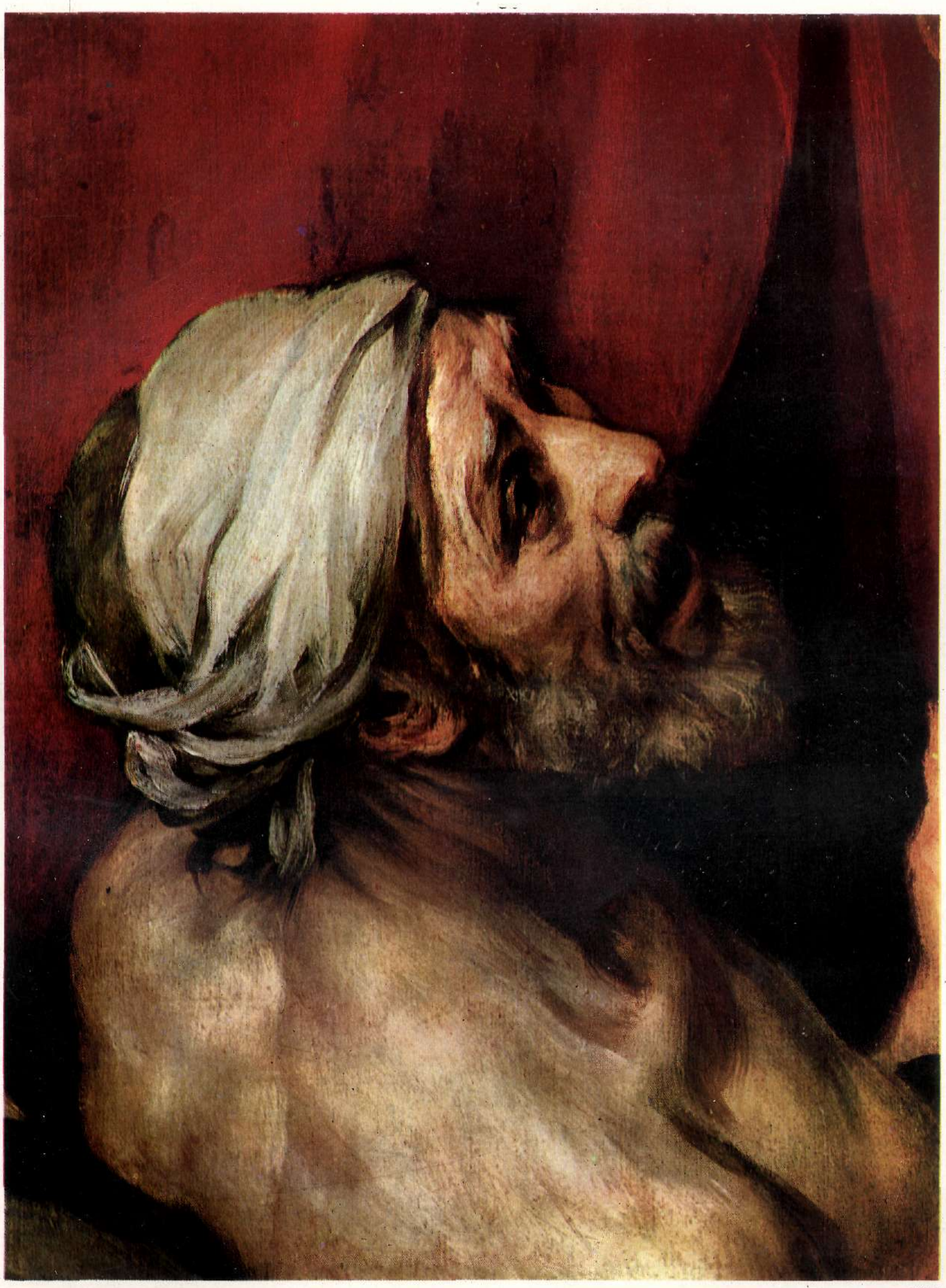
13.

II

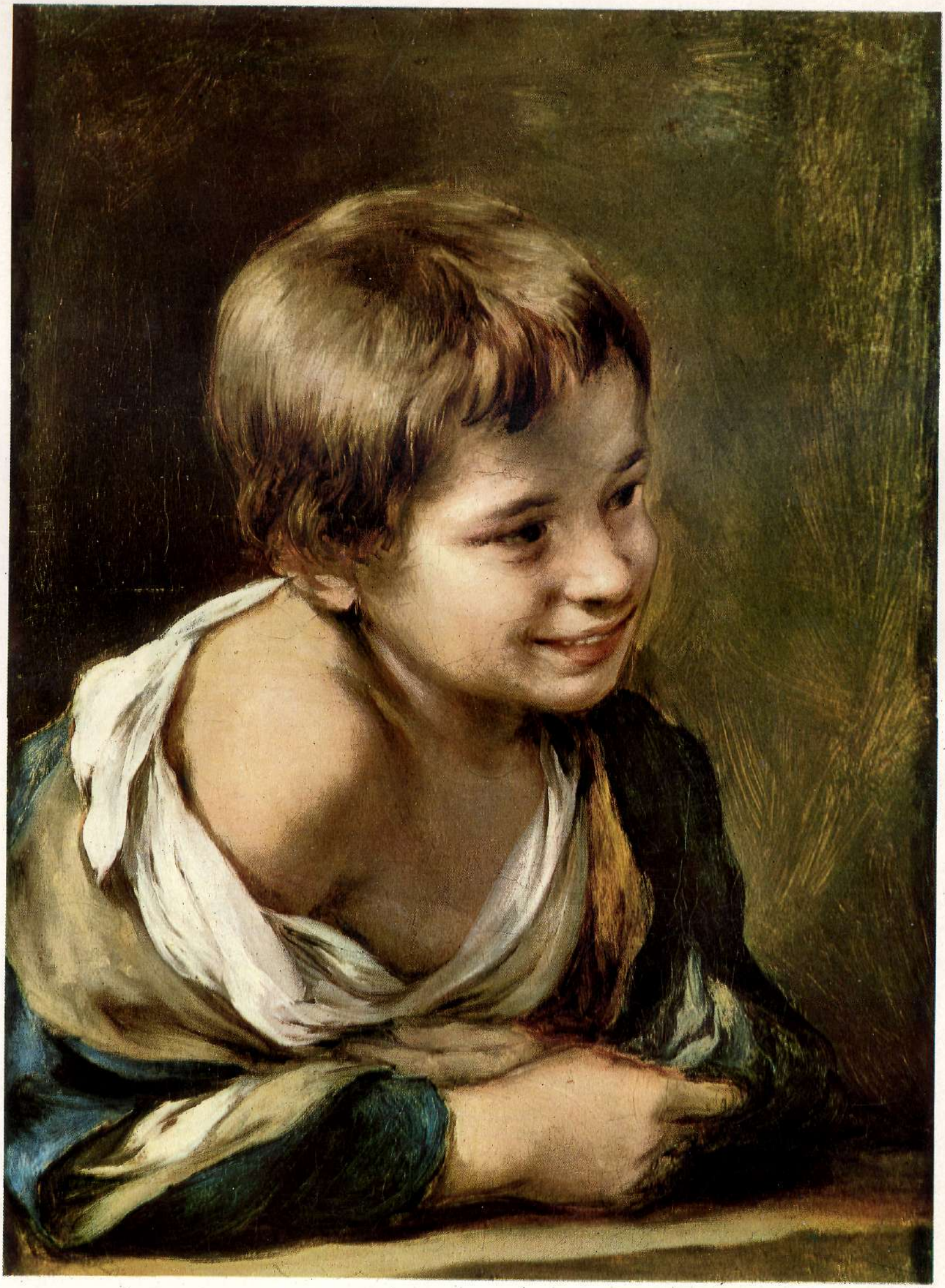
II.

VI





XIV



EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR ERNESTO B. RODRÍGUEZ

Entre fines del siglo XVI y comienzos del XVIII la pintura alcanza un elevado refinamiento. Son muchos los pintores, dentro de la geografía europea, que logran una técnica admirable para reproducir los diversos temas que la naturaleza les impone. En verdad, la mayoría de estos pintores son virtuosos artesanos más que artistas. Asomados a la gran herencia del pasado, obedientemente la siguen con pincel cuidadoso. Pintores herederos, en suma, que trabajan atendiendo las sencillas exigencias de su tiempo. Un paisaje, una naturaleza muerta, un retrato; temas mitológicos y religiosos también encaran, pero sin esa profundidad y calidad plástica de aquellos primitivos pintores italianos y del Renacimiento. Estos pintores padecen el drama de casi todos los herederos: ser dueños de un rico pasado, tan rico que los obliga a ser virtuosos, meros repetidores de esos tesoros. Y sólo se salva, como se sabe, el heredero que tiene alma de fundador. *Son épocas en que la* visión refleja *predomina sobre la visión audaz del creador. Sin embargo, pese a los signos negativos señalados, en este tiempo pletórico de pinturas repetidas y pintores herederos nos encontramos, en cierto momento, con algunas altas cimas de esplendor, con algunos grandes artistas que si bien continúan con sus obras la gran tradición del arte, la transforman al par creadoramente. Rubens, por ejemplo, o Velázquez, o Rembrandt. Hay otros, sin duda, cuyos méritos son de reconocimiento más difícil, ya sea por la poca obra que se les atribuye; ya sea por la variabilidad de sus visiones. A esta última consideración pertenece el nombre del más dulce de los pintores sevillanos: Murillo. Bartolomé Esteban Murillo nace en 1618. Lo primero y más singular que advertimos en su vida es una inquebrantable fidelidad al terruño. En él parece que se cumplió cabalmente aquel sutil pensamiento del sabio chino Lao Tsé: "Sin salir de casa se puede conocer lo humano". En efecto, graves historiadores afirman que el pintor jamás salió del perímetro sevillano. Su obra es, pues, la obra de un auténtico autodidacto, que se proyecta sin mayores complicaciones en un ambiente colorido y saleroso. Por eso el espíritu de aventura no lo toma, ni la curiosidad le pica, por conocer los grandes testimonios del arte de otros países, Italia, por ejemplo. A él le bastaba con visitar periódicamente la Iglesia de Santa Cruz y quedarse en demorada contemplación ante el* Descendimiento *de Pedro de Campaña, su pintor favorito. Cuando muere en 1682 —al caer desde un andamio, mientras pintaba el gran cuadro* Los místicos desposorios de Santa Catalina— *es sepultado en la misma Iglesia de Santa Cruz y justo debajo del cuadro de sus amores. Así cumplió Sevilla con su gran pintor.*

Tres épocas se distinguen con bastante precisión en la pintura de Murillo. Signada la primera por una gama fría, la segunda por una gama semicálida y la tercera por una gama cálida. Su pintura pasa así de lo lunar a lo solar. En su primera época, su pupila se limita a reflejar una clásica tradición; de esos cuadros primeros emana una luz fría, espectral: son cuadros lunares. El Murillo verdadero adviene a partir de 1645. La serie de obras que realiza desde ese año hasta su muerte nos pone en presencia de un pintor que a veces se entrega a la realización, con acariciante pincel, de imágenes religiosas; otras veces, humaniza esas imágenes, tanto, que parecen pertenecer a escenas de la vida diaria. Valga como ejemplo la notable pintura denominada La cocina de los ángeles, *conocida también por el nombre de* El Milagro de San Diego. *En sus últimas obras se torna admirable testigo de hechos y personajes de la vida cotidiana. Entonces surge un Murillo que pinta con agudo pincel pícaros y viejas, chicos harapientos pero llenos de vida, como* Los Muchachos comiendo uvas y melón *y el* Muchacho asomado al balcón, *que aquí aparecen reproducidos con bastante fortuna, al contrario de lo que le suele suceder a este pintor con las reproducciones de sus obras y que más adelante aclararemos debidamente.*

En las extraordinarias páginas que Ortega y Gasset consagra al universal pintor sevillano Velázquez, menciona en una ocasión a Murillo con estas palabras: "En España, antes de Goya, y dejando a un lado a Murillo porque es un típico epígono, no ha habido más que cuatro pintores importantes, de los que tres son gigantescos: Ribera, Zurbarán, Alonso Cano y Velázquez." Y agrega, en una llamada á pie de página, estas líneas sugestivas sobre Murillo: "Lo cual no justifica que desde hace tiempo se hable tan poco de él. Necesitamos un nuevo libro sobre Murillo, que nos proponga una nueva interpretación de su arte y persona. Es una figura encantadora y conmovedora de artista,

porque su delicioso talento es el talento que un hombre puede tener cuando se ha acabado la cantera del talento. Crea cuando ya no se puede crear. Inventa cuando ya no hay que inventar. Algo parecido acontece en Italia con Tiépolo. Estorbaría sin beneficio, en las esquemáticas páginas que siguen, tener que hacer en cada momento una consideración especial de Murillo, que es en efecto un caso muy especial."

En esa breve y también esquiva referencia de Ortega y Gasset a Murillo encontramos una serie de matices, positivos unos, negativos otros, y algunos contradictorios, pero todos ellos tan fecundos que tornan incitante nuestra atrevida empresa de rozar en algo la personalidad artística del encantador pintor sevillano. Porque —siguiendo a Ortega— ¿cómo es ese delicioso talento que misteriosamente puede surgir cuando se ha acabado la cantera del talento? ¿Cómo es posible crear cuando ya no se puede crear? Lástima grande que así como lo hizo magistralmente con Velázquez, el gran pensador no nos legara otros papeles semejantes sobre Murillo. Entonces esos interrogantes tendrían la lúcida respuesta de un artista del pensamiento. Eso no lo podemos remediar. Pero lo cierto es que en el enigma que esos interrogantes proponen vemos transparentarse vagamente el perfil de un Murillo distinto al habitual, tan visto en numerosas reproducciones de sus obras y tan poco pensado. Sí, un Murillo que no es sólo el pintor heredero de los refinamientos pictóricos del pasado, sino que, paradojalmente, sin dejar de ser refinado, se atreve a ser pintor testigo de la realidad. Un Murillo que sabe reobrar sobre un pasado ya demasiado pasado, y consigue curiosamente esplender aún con nuevos mirajes plásticos cuando "se ha acabado la cantera del talento".

Hay un Murillo que todo el mundo conoce. Es el realizador de célebres Inmaculadas; de Vírgenes que rezuman sublimidad y dulzura, envueltas en grandes mantos con gracia de alas, y rodeadas por angelotes rubicundos que retozan con mística alegría. Esos cuadros de idealizadas imágenes religiosas, con sus poses hechas para la adoración, es decir, para el creyente que ve de veras en ellas una imagen celestial, son popularmente admiradas, y las reproducciones innumerables que se han publicado de ellas, curiosamente endulzan aún más las imágenes, de manera que el que ve esas reproducciones con mirada estimativa las encuentra demasiado blandas, sin nervio interior, demasiado bonitas, y, ¿por qué no decirlo?, bastante superficiales. De manera que el juicio que merecen esas obras de Murillo en reproducciones se inclina a rebajar su valor. Pero, al ver las obras originales ¿seguimos manteniendo un juicio tan negativo? ¡Ah!, al ver esas obras en la realidad de pintura y tela descubrimos con estupor que por vez primera las vemos; que por primera vez nos llega la irradiación de su mensaje plástico; que ellas tienen una auténtica calidad pictórica que las reproducciones les niegan. ¡Qué le vamos a hacer! La obra de Murillo pertenece a esa clase de obras que, para ser valoradas en profundidad, hay que verlas directamente. La fotografía de ellas, si bien no traicionan la imagen, la anécdota, traicionan en cambio irremediablemente la materia-pintura en que ellas encarnan. El hecho será todo lo vago que se quiera, pero es así: hay pinturas que son fotogénicas —como algunos rostros privilegiados o como las estrellas del cine— y otras pinturas que no, que son sordas a ese reclamo mecánico, que se niegan, en fin, a revelar la urdimbre de su técnica. Es ése un fenómeno sorprendente, pero cierto. Es más, hay pinturas, como las realizadas por Fray Angélico, a las que la reproducción las favorece, y hay otras —ejemplo, Giotto— cuya reproducción las desmerece. En fin, es ése un enigma de laboratorio que no nos compete a nosotros develar. Pero lo cierto es que esos cuadros tan preciosistas que pinta Murillo están realizados, sin contradicción, con una noble materia de pintor. Y ahora se hace evidente para nosotros esta verdad singular: el preciosismo de Murillo. en términos de pintura, es un preciosismo serio. Sí, contra la frivolidad del habitual, el suyo está encarnado en un auténtico pintor, y por eso es serio. Y lo es más fundamentalmente —y ahora sí encontramos en las palabras de Ortega y Gasset un verdadero juicio del siglo XX sobre el artista—, lo es, "porque su delicioso talento es el talento que un hombre puede tener cuando se ha acabado la cantera del talento". Con esas palabras iluminadoras de Ortega cerramos nuestra semblanza. ¿No se podría comenzar a escribir con ellas el libro revelador que la personalidad humana y artística de Murillo reclama?

NO CIRCULANTE

6-5-2011 03

22/5/12/ 03

EDITORIAL CODEX S. A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

PINACOTECA DE LOS GENIOS — La más grandiosa colección de arte del mundo. Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T.E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S.A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA		Pesos	150.—
Agente de suscripciones . .:	Publex S. A. - Maipú 43 - Buenos Aires		
Distribuidores de fascículos:	Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Herrera 513 - Buenos Aires		
* COLOMBIA			
Distribuidora Tequendama S. A. - Carrera 13, Nº 18-38; 3er. piso - Bogotá		Pesos	14.—
COSTA RICA			
Carlos Valerín Sáenz - Apdo. 1924 - San José		Colones	8.—
* CHILE			
Publichile S. A. - Manuel Rodríguez 866 - Santiago		Escudos	
ECUADOR			
Muñoz Hnos. - Boulevard 9 de Octubre 732 - Guayaquil		Sucres	25.—
EL SALVADOR			
Distribuidora Salvadoreña - Avda. España Nº 344 - San Salvador		Colones	4.—
ESPAÑA			
Distribuidora Europea de Publicaciones S. A. - Córcega 414 Barcelona		Pesetas	60.—
GUATEMALA			
De la Riva Hnos. - 9a. Av. 10-34 - Guatemala		Quetzales	1.20
HONDURAS			
Hortensia Tijerino - Avda. Salvador Mendieta 111 Tegucigalpa		Lempiras	2.50
(1) MÉXICO			
Distribuidora Publex S. A. - Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 - México D. F.		Pesos	15.—
NICARAGUA			
Ramiro Ramírez Valdez - Avda. Bolívar Sur Nº 302 A - Managua		Córdobas	8.—
PANAMÁ			
Agencia Internacional de Publicaciones - Apartado 2052 Panamá		Balboas	1.20
* PERÚ			
Distribuidora Limac S. A. - Avenida Bolivia 154 - Lima		Soles	35.—
PUERTO RICO			
Matías Photo Shop - 200 Fortaleza St. - San Juan		Dólares	1.25
REP. DOMINICANA			
Librería Dominicana - Mercedes Nº 49 - Sto. Domingo		Pesos	1.20
URUGUAY			
Distribuidora Paysandú S. A. - Av. Ing. Luis P. Ponce 1432 Montevideo		Pesos	20.—
* VENEZUELA			
Distribuidora Guaicaipuro C. A. - Princ. a Sta. Capilla 4 Caracas			
Distribuidora Continental S. A. - Ferrenquín a La Cruz 178 Caracas		Bolívares	5.—

* *Distribución a partir del 14 de mayo de 1965*
(1) *Fecha de aparición en México: 25 de mayo de 1965*

Correo Argentino C.C. y Suc. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORROR TU
LUCA 2023
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
3-III-65